

Coulibeuf – Fabre, *Les Guerriers de la beauté*. Du rythme pour l'appropriation : individuation, identité artiste, identité œuvre

Isabelle Davy

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/300>

DOI : 10.4000/interfaces.300

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2016

Pagination : 181-202

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Isabelle Davy, « Coulibeuf – Fabre, *Les Guerriers de la beauté*. Du rythme pour l'appropriation : individuation, identité artiste, identité œuvre », *Interfaces* [En ligne], 37 | 2016, mis en ligne le 19 mars 2018, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/300> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.300>



Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

**COULIBEUF – FABRE, *LES GUERRIERS DE LA BEAUTÉ*.
DU RYTHME POUR L'APPROPRIATION :
INDIVIDUATION, IDENTITÉ ARTISTE, IDENTITÉ ŒUVRE**

Isabelle Davy

On peut estimer que toute œuvre participe d'une certaine démarche d'appropriation, dans la mesure où elle s'appuie nécessairement sur une tradition culturelle, fût-ce pour la critiquer. Toutefois, le geste artistique de l'adaptation, entendu au sens large de reprise ou d'interprétation, offre un terrain privilégié pour penser l'appropriation : en attirant l'attention sur la relation entre deux œuvres, il souligne le processus d'altérité qui est présent dans toute œuvre et qui contribue à l'historicité de celle-ci. Nous employons le terme d'historicité dans le sens que lui donne Henri Meschonnic : l'historicité d'une œuvre regroupe les conditions de production du sens et la capacité de transformer les conditions du comprendre (*PRPS* 142). Considérée dans une globalité relationnelle et non dans une séparation de la production et de la réception, une œuvre relève d'une appropriation par un individu ou un groupe d'individus qui deviennent *son* public en tant que singulier collectif. En ce sens, une adaptation participe au travail de signifiante de l'œuvre adaptée. Elle rend ainsi sensible la question de l'appropriation comme dynamique de notre rapport aux œuvres et incite à tenir ensemble les notions d'œuvre, de signification, de sujet et d'historicité. Nous traiterons donc de l'appropriation en regardant une œuvre d'adaptation, non comme le travail qu'un artiste produit à partir de celui d'un autre artiste, mais comme un espace-temps particulier se formant dans la rencontre d'un autre espace-temps, comme un rythme s'inventant dans la rencontre.

La question du rythme est ici essentielle. Le rythme est pour nous un concept opératoire : à la fois le terrain et l'horizon d'un plan théorique, celui d'une anthropologie de l'art incluant une anthropologie du langage, et une méthodologie d'approche des œuvres. Par « rythme de l'œuvre », nous entendons une organisation spatio-temporelle signifiante toujours particulière, dont la signifiante émane d'une globalité discursive, et qui prend en compte la question des rapports de l'art et de la société.¹ Penser les œuvres par le rythme ainsi défini implique une méthodologie qui consiste à appréhender le

¹ Une théorisation de ce rythme dans une transdisciplinarité des théories de l'art et des théories du langage a pris une première forme dans notre thèse, « Art et langage : une poétique de l'art vers un "rythme des œuvres" », Doctorat Esthétique, Science et Technologie des Arts, Université Paris 8, soutenue le 07.11.2009.

dispositif artistique dans l'imprévisibilité des modes de connexion de ses constituants mais aussi dans l'imprévisibilité des constituants eux-mêmes. Le dispositif est en effet perçu comme le potentiel d'une situation non prédéterminée : les constituants s'inter-définissent, ils n'adviennent sur le plan sémantique qu'à l'issue d'un processus subjectif et collectif, celui d'une globalité de discours prononcés à partir de l'œuvre et vers ce qu'elle peut être. Cette méthodologie, critique d'une logique instrumentaliste, a permis de redéfinir le médium dans le régime contemporain de l'art comme « médium d'un rythme », de ressaisir ladite « hétérogénéité » du dispositif en « unité œuvre ».² L'intermédialité prise en compte ici n'est donc pas à entendre comme hybridation de matériaux mais comme rapport entre plusieurs arts dans un même art.

L'œuvre de Pierre Coulibeuf présente un intérêt particulier pour notre réflexion sur l'appropriation dans la mesure où elle prend pour champ d'expérience le passage d'un univers artistique à un autre et la transformation de l'identité de l'artiste dans ce passage. Nous nous proposons d'étudier *Les Guerriers de la beauté* (2002), installation-film réalisée à partir de l'œuvre théâtrale et chorégraphique de Jan Fabre. L'œuvre de Coulibeuf se fait à partir de l'œuvre de Fabre et vers elle – elle témoigne de l'œuvre de Fabre mais s'aventure aussi dans un inconnu de cette œuvre – tout en se faisant vers elle-même, dans l'inconnu de son aventure : la rencontre est susceptible de transformer l'une comme l'autre. Dans le cadre de cette contribution, nous nous concentrerons sur l'appropriation de la question du corps, en regardant ce que peut être un corps en installation-film construit à partir d'un corps de danse/théâtre mais aussi en envisageant la possibilité que ce corps puisse montrer de l'œuvre de Fabre quelque chose dont le public n'avait peut-être pas conscience.

L'enjeu de cet article est de faire entendre une conception de l'appropriation autre que celle tendue par l'idée de propriété (qui en fait un geste de rapprochement de soi), autre que celle inscrite dans des rapports d'interindividualité. Il s'agira d'interroger l'appropriation comme un procès d'intersubjectivité spécifique de l'œuvre. La démarche implique une réflexion sur les notions d'individu, de personne, de sujet, et inscrit l'appropriation dans le champ théorique de l'individuation artistique. Elle permet de travailler une identité artistique qui ne recouvre pas l'identité d'un artiste mais s'ouvre à une identité de l'œuvre.

² Le lecteur pourra consulter les articles suivants : « Le médium d'un rythme », *Proteus, Cahiers des Théories de l'art*, n°1, « Médium dans l'ère des médias », 2010, disponible sur <http://www.revue-proteus.com>; « Poétique du rythme chez Thierry Kuntzel et Rosa Barba. Pour une politique du sensible », in revue *Écrans*, n°3, *Expanded cinema*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Derrière une esthétique de la similitude, le rythme d'une appropriation

Les Guerriers de la beauté sont recensés dans les catalogues comme un film ou un « film-installation » réalisé par Pierre Coulibeuf « d'après une recreation spéciale de Jan Fabre », avec des dialogues de Bart Verschaffel³. Dans un petit livre, du même titre, le travail est présenté sous le « genre : fiction - film de recherche ». Notre étude porte sur l'œuvre présentée en continu au Théâtre de Gennevilliers fin 2012 (23.11-02.12).

Des êtres étranges dans des lieux clos et vides. Ces êtres, ces lieux reviennent sans cesse mais de manière légèrement différente. Seul personnage suivi par la caméra, une femme en robe de mariée erre dans les couloirs de ce qui semble être un labyrinthe ; tantôt elle ouvre une porte sur ces créatures, tantôt elle reste à leurs côtés, tantôt elle s'enfuit...

Coulibeuf définit, pour l'ensemble de son travail filmique, un principe organisateur fondé sur l'idée du simulacre énoncée par Klossowski. Lié à l'éternel retour nietzschéen, le simulacre de Klossowski place l'individu dans l'expérience de la métamorphose incessante d'un Moi dissous (Sabot). Coulibeuf retient la proposition d'un monde de souffles qui dissocient l'identité au profit d'une multiplicité de singularités intensives. Selon cette orientation, les personnages du film deviennent des « singularités non personnelles » (*MA* 69) comme figures étranges de déliquescence du Moi. De son côté, évoquant ses créations chorégraphiques, Fabre parle « d'une attitude, d'une senteur » (Fabre 135). De tels propos peuvent faire écho à l'individuation par « heccéité », individuation « de type événement » (ou collective) que Deleuze opposait à l'individuation « de type sujet » (ou personnelle), dans sa critique du sujet identitaire orientée vers un sujet comme « dérivée » (*Pourparlers* 146, 156, 194). Cependant, cette critique de l'individuation courante qui, dans une pensée de l'écart, s'appuie sur la catégorie du Moi, ne fait-elle pas persister le questionnement de l'individuation sur le plan de l'individualité ? Deleuze a souligné la fonction dé-personnalisante du concept de simulacre. Sa philosophie de la différence liée à une pensée de l'éternel retour, comme le questionnement, opéré par Michel Foucault, des catégories du Même, opposant ressemblance et similitude, s'en inspirent. Leurs constructions philosophiques sont convoquées par les critiques pour traiter de la dynamique du film⁴. L'esthétique de la similitude est même invoquée comme « une clef de lecture – non seulement

³ Textes d'après Ovide, Poe, Kafka, Shakespeare, Tolkien, Singer, Homère, Carroll, Claes. Parmi les nombreux danseurs et acteurs, on peut citer Els Deceukelier, William Forsythe et Annabelle Chambon. Format 35 mm, en couleur, d'une durée de 71 minutes, montré au Festival international du film de Locarno, Suisse, 01-11 août 2002.

⁴ Est appelée en particulier la « similitude qui sert à la répétition qui court à travers elle » (Foucault 61, cité par Di Marino).

pour mieux lire les *Guerriers de la beauté*, mais aussi pour comprendre le type d'approche théorique que le cinéaste français applique à ses sujets » (Di Marino). Or, si effectivement les productions de Coulibeuf peuvent relever d'une dimension théorique, *l'œuvre Coulibeuf* ne peut être réduite à l'application d'une théorie ni au faire d'un sujet individuel ou pluriel producteur. Sa spécificité (en tant que globalité signifiante) ne peut être subordonnée au lien de la théorie existant entre les deux hommes, à un rapport de causalité.⁵ Dans une pensée de la spécificité, où la manière de poser la question du sens est indissociable de la manière de poser la question du sujet, le statut des différents discours, dont celui de l'artiste, dans le procès signifiant d'une œuvre, importe. Le cinéaste théorise beaucoup : nous devons exercer une vigilance accrue pour nous prémunir d'une subordination des discours qui tentent d'approcher le potentiel de l'œuvre à cette théorisation. Il est nécessaire de distinguer chez un même individu le discours explicatif du sujet qui produit et met à profit son bagage théorique et le dire empirique du sujet qui ne sait pas ce qu'il cherche et se fait en faisant.

Derrière l'esthétique de la similitude, position théorique affichée par le cinéaste et sur laquelle s'appuient les critiques, derrière l'idée de simulacre comme « rapport indéfini et réversible du similaire au similaire » par laquelle Coulibeuf envisage l'adaptation, on tentera d'apprécier le rythme qui se construit dans la rencontre, espace-temps artistique et anthropologique susceptible de constituer une œuvre particulière nouvelle.

Certes, la dimension de répétition existe dans le film. Elle est repérée à la fois sur le plan du montage et sur celui de la chorégraphie : « rythme des séquences répétées ou reprises », « mouvements systématiquement répétés » des danseurs (Goumarre). Par contre, le « principe de répétition-variation », que le cinéaste dit avoir « étendu à toutes les composantes audiovisuelles » (*DL* 68), relève d'un discours situé sur un plan général de la production ; la répétition liée au constat-postulat d'une « écriture cinématographique fragmentée » (Goumarre) participe de la même logique⁶. Le fait de laisser la répétition sur un plan général empêche d'envisager la spécificité susceptible d'être inventée

⁵ Il s'agit là aussi d'une certaine dimension de l'appropriation des *Guerriers de la beauté*. Coulibeuf a pu s'être approprié, dans et par son langage, quelque chose de Klossowski, et son travail peut en témoigner, mais pour savoir si l'œuvre réalise une appropriation de la pensée de Klossowski, il faudrait étudier le rapport de l'œuvre à cette philosophie dans une globalité discursive.

⁶ Si la notion de fragmentation peut intervenir dans la signification globale de l'œuvre, le geste qui consiste à l'avancer comme fondement de l'organisation revient à subordonner la forme-sens que constitue l'œuvre à la transcendantalité d'une structure.

par la reprise⁷. Si les œuvres de Fabre et de Coulibeuf font intervenir toutes deux une dimension de répétition-variation (Deleuze, *DR* 33), celle-ci est à apprécier dans leurs particularités respectives car chaque fois, signifiante dans un ensemble de valeurs. La reprise d'une œuvre par l'autre demande que l'on considère la répétition comme étant, là aussi, spécifique de l'œuvre obtenue. Dans notre étude, il s'agira d'approcher la répétition comme un élément du rythme de l'œuvre nouvelle : le geste implique de penser le rapport de la globalité et des constituants sur le plan d'une sémantique pragmatique (Benveniste 2, 234)⁸. Derrière la forme dite fragmentée du film et sa dynamique de la répétition, nous tenterons d'appréhender une globalité qui invente une forme-sens spécifique.

Ce qui intéresse particulièrement Coulibeuf dans la danse de Fabre, c'est « une dynamique, une énergétique » qu'il n'essaie pas de capter, mais à partir de laquelle il tente de « reconstruire quelque chose » (Filmdeculte). Il s'agira d'approcher la spécificité de l'appropriation Coulibeuf-Fabre par cette idée d'une construction-prolongement : une construction qui dialogue avec l'œuvre de Fabre, un dialogue qui la prolonge. On ne se demandera pas tant comment se combinent/se confrontent le scénique de Fabre et le filmique de Coulibeuf, que comment le dispositif-œuvre dans sa globalité incite à envisager « des devenirs entre des moyens » comme une « métamorphose des problèmes » (Game). Et si nous voulons nous laisser la possibilité de découvrir un éventuel corps particulier, il nous faudra considérer l'œuvre d'adaptation *avant* les œuvres en présence, nous placer non dans une temporalité de production ou de réception mais dans la temporalité de l'invention de la valeur, là où la spécificité de l'œuvre est aussi son historicité.

L'appropriation peut ainsi être entendue dans un parallèle avec la question de la traduction posée dans le sens, non d'un transfert d'une œuvre de départ à une œuvre d'arrivée, mais d'un mouvement qui « garde l'altérité comme altérité » (Meschonnic, *PT* 130) et qui continue l'invention de la valeur : l'appropriation comme recreation ou création seconde. Nous étudierons l'appropriation Coulibeuf-Fabre comme une rencontre au sens fort du terme qui inclut une certaine distance. Au-delà de ce que cette œuvre fait voir de l'œuvre de Fabre qu'on savait déjà, nous essayerons de découvrir le corps qu'elle construit avec elle, c'est-à-dire comment elle la prolonge tout en faisant œuvre.

⁷ La « répétition-variation » du film est placée par Laurent Goumarre du côté d'un « excès » qui confine à l'« épuisement ». Le montage du film joindrait à l'épuisement chorégraphique un épuisement filmique : « Fabre et Coulibeuf ne retiennent pas leurs gestes, ils les produisent excessifs ». Contrairement à cette lecture qui situe la forme du film de Coulibeuf et la forme de la danse de Fabre dans un rapport d'analogie, celle de Bruno Di Marino voit « la caméra de Coulibeuf [qui] refuse d'accompagner les *performers* dans leurs métamorphoses et leur folie, continuant de les filmer avec une froideur absolue ».

⁸ Voir aussi notre article « Art et langage : contre la sémiotique, une sémantique, de l'art. Retour sur la relation d'interprétance... », in *Interfaces*, n°32, Texte et image : la théorie au 21^e siècle, 2011.

Un aperçu du potentiel de situation

Dans *Les Guerriers de la beauté* se déploie toute une tératologie : êtres aveugles, boiteux, bancals ou englués, mais aussi silhouettes sans visages, reptiles, insectes, rapaces. La référence animale est connue dans l'œuvre de Fabre, où des chats peuvent être présents sur scène, et des scarabées, le matériau d'une sculpture. Cette animalité relève d'un questionnement de l'individu dans un langage d'intuition et d'intensité. Dans le film de Coulibeuf, on trouve aussi un devenir-animal : une femme qui portait sur son dos un arachnide semble contaminée dans une danse allusive de l'araignée ; enduit de matière rouge, le corps d'un homme nu, en forme de zigzag sur pointes, évoque un « homme-oiseau-plumé » ou « bipède sans plume » (Beckett) ; la mariée, le temps d'un plan, devient un papillon cherchant à s'extraire de sa chrysalide ou un serpent dans sa mue... À d'autres moments, apparaît un devenir-enfant (Deleuze, *MP* 337), comme chez cet homme et cette femme d'un âge certain, tout sourire, que le montage fait alterner dans un geste de fessée exercé sur une danseuse. Ce monstrueux du corps est tout à la fois chorégraphique et filmique. En effet, la position souvent très basse de la caméra ne présente pas une vision à hauteur de visage. C'est d'ailleurs là un fort contraste avec les portraits ou les plans de la mariée errant dans les couloirs qui la montrent toute de verticalité. Le point de vue selon lequel ces créatures sont filmées, qui rend les membres et les bustes aussi prégnants que les têtes, contribue à leur monstruosité. Enfin, la situation de ces corps résonne avec notre situation de spectateur dans la vaste salle passante du T2G⁹. L'installation comprend en effet de nombreux sièges dispersés entre lesquels déambulent les visiteurs et/ou dans lesquels ils prennent place. Chaque siège, très incliné et situé tout près du sol – une toile accrochée à une fine structure métallique, entre transat et hamac – nous soustrait un peu à la pesanteur et nous fait rejoindre cette observation horizontale qui, selon Bataille, induit un bouleversement de la vision de l'individu. C'est ainsi l'installation-film plutôt que le film-installation qui nous fait ressentir qu'on ne sait pas « où commence le corps » (Fedida).

Afin de découvrir le corps de l'installation-film construit d'après le corps en danse-théâtre de Fabre, nous tenterons, au sein du plan filmique comme dans la globalité de l'œuvre, de tenir ensemble le corps, l'espace et le temps, c'est-à-dire de considérer, non les corps de créatures filmées dans un lieu et un temps, mais un corps de l'espace-temps de l'œuvre, autrement dit un corps, une spatialité et une temporalité qui s'inter-définissent. Cela suppose aussi de penser le corps dans un devenir du médium, un corps inventant un médium en même temps qu'il est inventé par lui.

⁹ Hall du premier étage qui permet d'accéder à l'auditorium dans lequel avait lieu la pièce de Jan Fabre titrée *Drugs kept me alive*.

Espace-temps : un continuum d'ouverture et de passage comme potentiel de métamorphose

Les êtres étranges n'habitent pas vraiment ce lieu à l'architecture imposante faite de longs couloirs et de grandes pièces voûtées, ils l'occupent, le parcourent, se transforment à son contact. Ils ne sont les personnages d'aucune histoire. Chacun semble vivre dans son espace chorégraphique et à certains moments ces espaces se croisent. Les rencontres, qui sont à peine des rencontres, laissent les êtres étrangers, mais produisent une tension ou actualisent le potentiel corporel de l'un d'eux. Absorbées dans leurs gestes répétitifs, les créatures semblent traversées par des forces extérieures. Une dimension mystérieuse empreinte d'une certaine lenteur baigne l'architecture et les corps, alors même que la ligne construite de l'une peut sembler, à certains, contraster avec la gestuelle tourmentée des autres¹⁰.

Le film présente de nombreux hors-champs visuels : les personnages entrent et sortent sans cesse du cadre ; la mariée ne cesse de regarder vers les lieux d'où elle vient, vers une autre direction, et vers nous comme espaces de possibles, avant de poursuivre, toujours à la croisée des chemins. Le continu de ces hors-champs construit une dynamique du vide, d'un non-encore-visible, et en même temps la mariée se retrouve dans des espaces toujours semblables, retombe toujours sur les mêmes êtres monstrueux, les situations présentant seulement de légères différences : retour du même. Les hors-champs sonores (débordements de sons d'un plan à l'autre) contribuent à cette dynamique du vide : ainsi les sons des pas de la mariée qui anticipent son déplacement alors qu'elle se déporte d'un côté, dos au mur ; le plan suivant la montre arrivant par l'autre côté : le montage produit ici un effet d'aspiration circulaire. Des amorces de récits, de gestes, de situations, non poursuivies, toujours reprises... On comprend le propos du cinéaste sur la « construction circulaire et décentrée de l'œuvre filmique avec un principe de répétition-variation étendu à toutes les composantes audiovisuelles » (*DL*), mais, pour notre enjeu, il demande à être replacé dans la question de la spécificité comme historicité de l'œuvre, du côté d'un mouvement indissociable des questions de corps et de sujet.

La dimension d'une amorce incessante apparaît dans la combinaison de résonances visuelles qui emportent les créatures et le lieu, qui font qu'elles ne l'occupent qu'en tant qu'elles sont occupées à en éprouver l'espace. Un homme courbé sur sa canne blanche quitte une cellule où se trouvent aussi un nain se déplaçant à quatre pattes et un gros lézard rampant; le même homme pénètre dans un couloir décrivant un arc de cercle, dont le mur blanc est creusé d'orifices semi-circulaires, et qui est ponctué d'êtres en soutanes noires assis sur des sièges invisibles; la mariée arrive en courant et chute sur le seuil

¹⁰ Bruno Di Marino voit « un curieux contraste entre l'ordre et le chaos, la fixité et la mobilité, la règle de l'espace et l'anarchie des formes qui l'occupent ».

d'une porte à deux battants qui laisse voir une enfilade d'arcades, alors que les battements d'ailerons du rapace qui la pourchassait dessinent un écho visuel des courbes de la porte... Résonance multiple des motifs qui n'en sont plus, de l'arc de cercle et de l'arcade avec la porte, mêlant corps et architecture, dans l'espace du plan comme dans tout le film. Résonance comme trait d'énergie participant tout à la fois de la chorégraphie, du cadrage et du montage. L'espace strié des murs de la forteresse devient un espace « seulement marqué par des “traits” qui s'effacent et se déplacent avec le trajet » (Deleuze, *MP* 472). En cet espace-temps du film, « les déterminations spatiales ne sont pas des prédicats de la chose, mais des dimensions de multiplicités » (*MP* 321).

Globalement, c'est dans la virtualité de la résonance de la porte ou de l'ouverture en arcade que la mariée chemine. Nous pouvons voir dans *Les Guerriers de la beauté* une reprise de la question du cadrage traitée avec le motif historique de la porte par les peintres (Stoichita 43), lequel désigne le regard d'un intérieur vers un autre intérieur, *hiatus* au sein du monde de la culture.¹¹ Une certaine dimension de la porte comme ouverture et passage nous semble en effet articuler un espace de la mariée, que celle-ci arpente seule les longs corridors ou qu'elle côtoie les créatures, et un espace des situations de métamorphose, cette articulation s'opérant dans la temporalité d'une recherche sur l'individualité, en individualité. La mariée ouvre des portes (même lorsqu'aucune porte n'est visible) et elle s'ouvre à la métamorphose¹². Ainsi lorsqu'elle rampe sur le sol d'une cellule en disant « je veux voir la maison d'où je viens » (3^e texte).

Les textes-dialogues du film, sous-titrés *Sept devinettes, sept sens* (les cinq sens, la plaie et le sexe), construisent globalement un déploiement des sens, une force de déterritorialisation et de transformation de l'individu. « Des trous dans mes yeux, des trous dans ma tête, des yeux, trop de trous dans ma tête, trop de crânes, non, trop d'yeux dans mon crâne. Je veux un manteau d'yeux, beaucoup, comme des plumes de paon ou des étoiles, tout autour [...] » (1^{er} texte). Une symbolique des trous existe chez Fabre, qui évoque l'ouverture de l'être au monde, comme un accueil pour stimuler l'imagination et la réflexion¹³. Dans le film, les « trous » forment un continu rythmique avec le « labyrinthe »

¹¹ Si la fenêtre à partir d'Alberti constitue la métaphore du tableau, la porte aussi est matrice d'image : elle devient le *topos* de la peinture de genre au 17^e siècle.

¹² On lit d'ailleurs, dans le catalogue d'une autre exposition de Coulibeuf, ce propos : « Ariane dit oui à la métamorphose ». Entrée « Ariane » du Lexique « Vocabulaire, concepts, références » proposé par l'artiste, in *Dans le labyrinthe*.

¹³ Dans ses entretiens, on lit : « Je dis toujours : “ouvrez vos trous”. [...] l'abandon aux trous des sens et de la pensée [...] » (Fabre 50).

« serpentant », le « monstre » homme-animal (2^e texte), « des mots, de l'eau transformés en or » (5^e texte), l'« étrange » et le « mystère » (7^e texte). L'image et le texte produisent ainsi un continuum de l'ouverture et du passage comme potentiel de métamorphose de l'individu dont témoigne le personnage de la mariée.

Le corps d'un rythme : un corps individué

Si plusieurs corps peuvent intervenir dans un plan du film, chaque plan correspond chaque fois à un corps de danse. Fabre souligne souvent le « champ de tension de l'espace intermédiaire » formé par les danseurs (Fabre 91), champ de forces d'un « corps scénique ». Les danseurs sont moins préoccupés par le mouvement corporel qu'ils vont effectuer que par le corps qu'ils peuvent, ensemble, se faire, et faire. « Fragments de l'espace donné », « îles qui flottent » (Fabre 90), des êtres moins porteurs d'un corps identitaire que facettes d'un corps plus global. Cependant, il ne s'agit pas seulement ici d'un corps scénique mais d'un corps à la fois scénique et filmique, et plus globalement d'un corps installation-film. Penser l'appropriation intermédiaire par le rythme de l'œuvre fait apparaître, plutôt qu'un « devenir entre des moyens » comme « métamorphose d'un problème », la question d'un devenir du médium : l'idée que le médium peut acquérir une valeur par le rythme de l'œuvre.

Sur le plan de la production, la problématique évoquée par Coulibeuf, qui consiste à faire voir « une énergétique » et en même temps à « reconstruire quelque chose », est techniquement travaillée par le « plan-tableau » ou « tableau dynamique » : le film est pour l'essentiel constitué de plans fixes frontaux (Coulibeuf/ Fleck 16). Le cinéaste précise une « tension particulière » due à la position de la caméra par rapport à l'action : « L'acteur est pris comme dans un filet dans lequel il se débattrait. » (Filmdeculte). Les contraintes cinématographiques, comme la durée réduite des actions, demandent une réorientation de l'énergie des danseurs. Il s'agit d'étudier ce procès de déterritorialisation du corps en danse et de reterritorialisation du corps en film-danse dans une sémantique (et non une sémiotique) de la technique¹⁴, c'est-à-dire non dans une approche instrumentale mais dans une *signification rythmique du médium* : l'invention d'un corps par un médium et l'invention d'un médium par un corps.

¹⁴ Le lecteur pourra lire notre article « Du rapport de la sémiologie de l'art et de la linguistique », in *Les dossiers de HEL*, n°5, Paris, SHESL, 2012, disponible sur <http://htl.linguist.univ-parisdiderot.fr/num5/num5.html>.

La voix, qui confine parfois au chuchotement, est comme un bruissement. Dans sa danse-théâtre, Fabre s'évertue à « donner corps au silence avec tout son bruit » (Dans ses représentations théâtrales, Fabre réfléchit à la création d'un espace par le mot (125), proche d'Artaud et de sa théâtralité du langage (Artaud 57)¹⁵ ; ici le silence est une dimension de l'espace-temps du film. Par la voix off, survenant alors que le personnage est à l'écran, des scènes construisent la dissociation du corps et de la voix, par exemple lorsque la mariée mange de la confiture en rampant vers nous, la voix disant « Moi est perdu ! » (4^e texte). La voix émane d'un lieu avant de sortir d'un corps. Les créatures sont d'autant plus marquées par l'étrangeté que leur retour se fait par ce souffle d'un non-encore-visible. Plus spectres que personnages. Le cinéaste préfère d'ailleurs parler de « figure » que de personnage pour évoquer « l'indétermination du sujet, la perte de son unité, un rapport au monde de l'ordre de l'énigme » (*DL* 70). De son côté, Fabre aspire à ce que les danseurs-acteurs « pendent pour ainsi dire à des ficelles, qu'ils soient dirigés par “quelque chose d'autre” » (Fabre 100). Cette thématique d'une indétermination de l'identité, liée à l'idée de métamorphose et de dédoublement, leur est commune. Elle est contemporaine de la critique d'un cinéma, d'une littérature ou d'un théâtre de la psychologie grâce à la notion d'impersonnel. On pense aux propos de Deleuze *via* Artaud sur le « théâtre de la répétition » : « un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages » (*DR* 19). Une énergie avant des formes, avant des gestes, avant des corps ; des intensités avant des identités. Le film construit ainsi une non-personnalisation de la voix comme du corps.

Les portraits, qui présentent une forte frontalité, construisent un continu des corps des danseurs/acteurs et de l'architecture. Un personnage dos au mur dans une pose de trois quarts ou de face, comme le portrait de Fabre au hibou, dessinant une sorte d'animal à deux têtes, en accord coloré avec le vieux mur ocre tacheté ; le portrait d'une danseuse, des scarabées gravitant autour de la bouche, dont le visage se détache du mur blanc alors que sa chemise, blanche elle aussi, lui maintient les épaules dans l'épaisseur d'une surface.¹⁶ « Apparition étrange », « visage-paysage : lieu de la sensation » selon Coulibeuf (*DL* 76). Une lumière qui peut évoquer la lumière rasante des portraits flamands, « comme si le personnage affleurait d'une niche, pour faire sortir progressivement une fragile enveloppe de traits et

¹⁵ Fabre, 69.

¹⁶ Ces portraits peuvent évoquer le tournant effectué au 15^e siècle par des peintres flamands comme Jan Van Eyck, Robert Campin ou Petrus Christus. À la pose de profil, ils substituent celle, jugée plus naturelle, de trois quarts, dans un développement général des arts « vers l'“imitation” de la nature et la conscience individuelle » (Zuffi 78). Cependant, le regard caméra ferait davantage penser aux portraits d'Antonello de Messine connu pour avoir associé à cette transformation du portrait un regard dirigé vers le spectateur.

de sensations » (Zuffi 82). Mais les portraits du film dégagent une atmosphère particulière, celle d'une obscurité en plein jour, évoquée aussi par les dialogues, du côté d'un lieu de l'animalité (« nuit » [5^e et 7^e textes] ; « animal ; fulminer ; retournant » [2^e texte]). Dans ces plans, les personnages « désignent la caméra » (Coulibeuf, *MA* 22) ; l'artiste et les danseurs sont à la fois eux-mêmes et autres, dans l'épaisseur suspendue ou le flottement de leur identité.

Par les matières qui recouvrent les corps des danseurs, un sol ou un mur, et par la situation basse de la caméra, les plans de cellules produisent une non-hiérarchisation des parties de corps (accentuée, comme nous l'avons vu précédemment, par le dispositif des sièges dans la salle). Ces vues de cellules contribuent elles aussi à un continuum corps et architecture. On peut ainsi dire des créatures que la surface de leurs corps n'est leur surface qu'en fonction de « rapports de mouvement et de repos » (Deleuze, *MP* 318) qu'elles entretiennent avec l'architecture, avec des objets ou avec d'autres corps.

On constate ainsi l'importance de la frontalité des plans (Coulibeuf, *MA* 16) et des nombreux regards caméra non seulement dans les portraits mais aussi dans les vues de cellules, qui contribue à faire de la planéité une véritable valeur de l'espace-temps du film. Globalement, l'installation-film montre une forte intermédialité cinéma-peinture.

Le cadrage des cellules renoue d'une certaine manière avec un motif qui connaît un épanouissement dans la peinture flamande au 15^e siècle, le cadre de l'embrasure de porte, en particulier « l'arc diaphragme » qui se présente souvent sous la forme d'un portail et qui recèle une « valeur de raccord entre les différentes scènes d'un retable » (Stoichita 59)¹⁷. Le plan fixe de chaque cellule articule une profondeur de perspective soulignée par une bande de peinture noire à la base des murs, et la frontalité de l'arc de cercle que dessine la jonction entre la voûte et le mur du fond. Par ce cadrage qui aplatit la perspective, la voûte vient en quelque sorte vers nous et devient allusivement un arc diaphragme reposant sur des piliers hors-champs. Cet arc diaphragme n'ouvre pas sur une pièce qui, par l'intermédiaire d'une fenêtre, ouvrirait elle-même sur un paysage ; le feuillage touffu, que l'on aperçoit par l'ouverture du fond de la cellule, présente une certaine frontalité. L'arc diaphragme de chacune des cellules tend à former la terminaison en arc semi-circulaire de cet élément architectural qu'on appelle une niche. Si, comme la fenêtre ou la porte, la niche produit un *hiatus* dans la surface plane du mur, contrairement à elles, « elle ne le perce pas : elle le creuse » (Stoichita 44). Le cadrage transforme ces cellules du Fort de Hoboken en niches géantes, et sa reprise systématique dans la dynamique d'ouverture fait d'elles un espace double, à la fois ouverture de porte et espace de niche. D'un côté,

¹⁷ En témoigne l'œuvre de Rogier Van der Weyden.

chaque plan fixe et centré d'une cellule opère une « percée fictionnelle » (Stoichita 58), restreinte mais incessante, comme un mouvement d'avancée ou d'ouverture perpétuelle en même temps que d'éternel retour. Il arrive comme le geste d'ouverture d'une porte, la même et une autre, dans le mouvement de confrontation avec une conception autre de l'individu. Chaque plan du film devient mouvement d'ouverture à la métamorphose ou advient comme amorce d'une métamorphose. En même temps, la frontalité des plans de cellules résonne avec celle des portraits et avec celle de certains plans de suivi de la mariée le long des murs des corridors. L'ensemble des portraits et cellules-niches oriente vers une vision des corps selon une dimension de surface, et même vers la vision d'une surface corps non individualisée. Il construit une vitesse au sens de Deleuze, qui peut être lente voire immobile, et qui fait de ces niches « autant de cloques qui contiennent des mondes possibles » d'un monde (*LS* 360).

Avec le corps scénique, et indissociablement, se fait un corps installation-film individué dans une certaine *lenteur*, dans un rapport de mouvement et de repos, qui joue avec la question de la surface. Le fait que l'image-film soit projetée directement sur le mur renforce le phénomène.

Détour par le *nocturne* ou le « tournoie autour » de Fabre

L'installation-film de Pierre Coulibeuf résonne avec ce que l'artiste-chorégraphe dit du dessin. Certains discours d'artistes contribuent à une poétique de leur œuvre : leur énonciation participe à la formation d'une valeur artistique et anthropologique de l'œuvre. C'est le cas chez Jan Fabre. Il est possible d'accompagner ce mouvement du langage de l'artiste vers ce qu'il fait, grâce à une approche rythmique du langage, une lecture qui ne sépare pas le fond et la forme et qui accueille une réciprocité de formation sujet-discours. Un détour par une poétique de l'œuvre de Fabre, et de son intermédialité danse-dessin, peut nous aider à voir ce corps individué émanant d'une intermédialité film-danse-peinture.

Fabre a une relation très forte au dessin qu'il pratique de manière continue, y compris lors de son activité de théâtre, pendant et surtout après les répétitions, le soir ou la nuit, par « nécessité » (Fabre 21). Temps que Fabre s'est choisi dans son existence quotidienne – « temps emprunté » qu'il oppose au « temps imposé » (17 ; 24) –, la nuit est devenue « sentiment noir » ou « labyrinthe nocturne », soit « une nouvelle dimension de temps et d'espace » (39). Ce n'est pas seulement un espace-temps possible pour l'activité de l'individu artiste, c'est aussi un lieu « où on peut entrer en contact avec cette partie de sa personnalité qu'on recherche toujours » (39), c'est-à-dire un espace-temps du possible *en* individu, un lieu de questionnement de l'individualité. Le discours montre que Fabre s'est approprié un élément empirique, un *la nuit, dessiner*, et en a fait un *dessiner la nuit*, une valeur de sa « sémiotique

propre ».¹⁸ Par le processus imprévisible de construction du sens dans et par l'énonciation que constitue « l'appropriation du langage »¹⁹, le *nocturne* devient une valeur d'une poétique du dessin. Nous faisons l'hypothèse qu'il pourrait en être de même pour l'œuvre de théâtre et de danse.

Fabre évoque sa relation charnelle au dessin par un ensemble dessin-corps dans un continu spatial : « Les frontières sont supprimées. Je tournoie autour, à travers, en dessous et au-dessus et à l'intérieur du dessin » (39). Ce discours montre un Fabre qui dessine comme un danseur par rapport à une surface. Lorsqu'il présente sa pratique de chorégraphe et sa fascination pour le ballet, Fabre fait appel au geste du dessin : « Faire de la chorégraphie, c'est dessiner dans l'espace. Et cette manière de dessiner tourne autour d'elle-même » (135). Où le dessin n'est pas procédé de notation mais permet de penser un faire espace en danse : une circulation, un mouvement de traverse et une dimension réflexive du geste. Dans cette parole sur la danse, le *nocturne* interfère par le rythme du langage comme valeur d'une poétique (même s'il n'y apparaît pas comme mot) : le « tourne autour » de la chorégraphie résonne avec le « tournoie autour » du dessin. Le *nocturne* chez Fabre est ainsi une valeur de la poétique de la danse/du théâtre tout autant que du dessin. Et il participe à la constitution d'un paradigme traitant de l'espace.

Si Fabre oppose parfois le dessin et la danse en tant que processus de création – d'un côté plutôt l'individu, la densification, une infinitude, et de l'autre le guerrier anonyme, la juxtaposition et une certaine finitude – à d'autres moments il les rassemble dans « une ode à l'individu et à l'individualité » (99). Il les lie toujours dans sa conception de l'espace : « La manière dont je fais évoluer mes danseuses dans l'espace a un rapport avec mes conceptions du dessin » (16). Et cette manière est évoquée par des expressions comme « fendre l'espace » pour la danse ou « fendre la surface » pour le dessin (33). Un commentaire de l'artiste sur *Les Sections dansées* de l'opéra *Le Verre dans la tête devient du verre* nous semble symptomatique du soubassement que constitue le dessin dans cette poétique du théâtre et de la danse.

[...] la présence des grands dessins bleus sur soie artificielle [...] avec les mouvements et la disposition des danseurs, exprime mon idée sur l'espace et sur la manière dont une ligne coupe et fend une surface, créant ainsi un nouvel espace d'imagination, une zone indéfinissable où en

¹⁸ Selon Benveniste, l'artiste « crée [...] sa propre sémiotique » (2, 58). Dans la « sémantique sans sémiotique » que constitue toute œuvre d'art, cette « propre sémiotique » construite par l'artiste, une valeur œuvre formée dans et par le langage, relève d'une sémantique.

¹⁹ « L'appropriation du langage à l'homme, c'est l'appropriation du langage à l'ensemble des données qu'il est censé traduire » (Benveniste 2, 21). L'individu s'approprie le langage qui réalise « l'ouverture vers le monde » et le fait sujet (*id.*).

même temps il ne se passe rien et où se produisent tout de même toutes sortes de choses. [...] Le dessin et les danseurs sont des corps pleins d'énergie qui irradient le calme. Dans l'espace intermédiaire naissent le mouvement et la vibration, aussi bien dans le jeu des lignes du dessin que dans celui de la chorégraphie. (37)

Le dessin est situé dans un rapport de complémentarité avec la danse, du point de vue de la production du spectacle – « en tant qu'élément de décor » produit « en fonction de » la représentation théâtrale, il change de valeur, il est « en partie détruit par le théâtre » (37), détruit en tant qu'œuvre d'art. Cependant, il est aussi regardé dans son potentiel d'invention de l'espace, comme une capacité à faire œuvre. Le commentaire fait passer le dessin du statut de constituant technique à celui de globalité signifiante, de sémantique d'un mouvement d'ensemble : « zone indéfinissable » ou « espace intermédiaire ». Dessin et danse relèvent tous deux de cet espace inconnu de l'individu Fabre, mais vers lequel une dimension du sujet Fabre artiste-chorégraphe regarde. L'indéfinissable est donc aussi l'espace du mouvement d'un sujet dans l'inconnu de et vers son œuvre, espace de questionnement sur l'individualité. Par le rythme de la prosodie, « indéfinissable » résonne à la fois avec « fend une surface » et « chorégraphie ». Cet indéfinissable, comme valeur d'un inconnu de l'espace en danse, émane de la surface. Ainsi, comme le dessin mais autrement, la danse chez Fabre a à voir avec la surface. Elle est travaillée par le dessin dans le sens où elle est rythmiquement travaillée par la question de la surface.

Dans le processus d'énonciation de Fabre, l'« indéfinissable » constitue ainsi le nœud rythmique de deux séries prosodiques, celle du « nocturne/tournoie » et celle de la « surface/fend ». Essayons de préciser la manière dont cette surface de l'indéfinissable est susceptible de travailler le corps en danse. Avec les grands formats sur soie artificielle, le dessin devient « dessin-sculpture » (58) et relève comme la danse d'une « intimité distante » (30). L'artiste évoque en effet un contraste entre la vibration colorée des grands dessins regardés à distance et l'enchevêtrement de lignes visible seulement de près, et de même un contraste entre « le corps [qui] arbore la couleur de l'ardeur et du scintillant » et « les gouttes de sueur qui tombent du corps de l'acteur » (30-31). Dans les deux cas, un continu du proche et du lointain, du tactile et du visible, du microscopique et du macroscopique, lié à la notion de lenteur, que Fabre nomme également « le silence dans la tempête » (32). Les surfaces de soie artificielle sont regardées comme des étendues dynamiques : « ondulation » (57-58), « vibration », « irradiation immanente d'une surface plane qui devient espace » (58), un mouvement de la surface dans un jeu du visible et du non-encore-visible, « comme si ce qui était éloigné se reflétait dans le rapproché et que l'étranger s'unissait au connu » (57). Constitués d'une face avant et d'une face arrière (56), ces dessins-sculptures ne présentent pas pour autant un endroit et un envers, ils offrent un voyage dans le continuum d'énergie d'une surface. Ce questionnement de l'espace, c'est celui d'une « zone

d'énergie où règne une autre sorte de vie » (32), d'« un sens de l'espace différent du nôtre » (33), que Fabre situe du côté des insectes, source d'inspiration pour la danse comme pour le dessin : les insectes échantent leur énergie avec celle de la terre, « ne connaissent ni hauteur ni profondeur » (33). On peut entendre un écho deleuzien du double sens de la surface, là où « la continuité de l'envers et de l'endroit remplace la hauteur et la profondeur » (*LS* 158). Le dessin-sculpture montre dans l'œuvre Fabre une recherche rendant l'espace, le corps, l'individu indissociables, une zone indéfinissable de corps en danse comme zone indéfinissable de vie, horizon d'une énergie insufflée en lien avec la vibration d'une surface.²⁰

Le corps d'un rythme (suite) : monstration d'un corps de surface-tournoiement en danse et invention d'une maison corporelle en installation-film

Dans le film de Coulibeuf, un raccord de cadrage entre deux plans d'ouverture en arcade nous semble symptomatique de cette adaptation questionnant le corps dans une intermédialité. Le premier plan présente un nain qui « tournoie » et « fend l'espace » avec sa faux dans une pièce située en arrière-plan, puis qui, continuant sa danse, s'engage dans une enfilade d'ouvertures et s'avance vers nous. Fait suite un travelling avant sur une femme nue, elle aussi éloignée, qui court sur place, dont le corps réfléchit la lumière, et dont on aperçoit, au fur et à mesure que la caméra se rapproche, qu'elle est véritablement emballée dans un film de plastique ; ayant passé le seuil de la porte, la caméra s'immobilise dans le cadrage de l'arc de voûte pour montrer le corps qui tourne et retourne en tous sens ses faces et, s'arcboutant, propulse dans de multiples directions sa surface corporelle. Ce raccord, qui, au déplacement d'un personnage se rapprochant de la caméra, fait passer au mouvement de la caméra rejoignant un autre personnage, opère le prolongement-retournement/détournement d'un mouvement danse en mouvement caméra-danse. Il promeut le passage d'un corps de la danse « fendant l'espace » à la manière de Fabre, à un corps de film et de plastique qui prolonge ce corps de danse, faisant ressentir d'autant plus le potentiel d'énergie de celui-ci qu'il l'entrave, et il oriente ce corps film-plastique vers un corps surface comme pli de la matière.

Nous faisons l'hypothèse que la transversalité Coulibeuf-Fabre, « zone de voisinage et d'indiscernabilité » (*MP* 360 ; Coulibeuf, *DL* 62) où interviennent les intermédialités respectives cinéma-peinture et danse-dessin, relève d'un complexe de lenteur et de silence par lequel se construit

²⁰ « Fendre l'espace. Je ne puis vivre qu'avec l'idée que j'insuffle la vie aux choses » (Fabre 16).

un corps monstrueux lié à un questionnement de la surface, complexe dont pourrait témoigner la dernière image du film, blancheur silencieuse d'un pan de mur.

Par le cadrage et le montage, l'œuvre de Coulibeuf nous semble souligner la valeur de vibration de surface et de tournoiement en danse mais aussi la prolonger – le travail de Fabre se faisant déjà lui-même « dans le prolongement, et au-delà, d'une recherche chorégraphique » (*MA* 40) –, réorienter ce potentiel d'un faire espace, *via* la frontalité et la planéité de l'image film.

Avec le film, on peut en effet relier « l'espace intermédiaire » énoncé par Fabre à son idée d'une « forme de respect de la matière » (143). Recouverts de poudre blanche, de sauce rouge ou d'un liquide huileux, certains corps sont soulignés dans un continu de surface corporelle, redessinés comme étendues de peau. L'enveloppement de matière est d'ailleurs effectué par les êtres eux-mêmes. Les corps se dessinent ainsi les uns les autres par des mouvements épousant les surfaces de peaux, dans la confrontation à d'autres corps ou à des surfaces de l'architecture. Surface mur, surface sol, surface peau.

Le film témoigne de ce « besoin de confrontation » du corps humain dans la lenteur (133), qui contribue au paradigme du nocturne de Fabre : il montre la dynamique de la danse qui se fait répétition parce que motivée par la « tentative » et la « lenteur en tant que rébellion » (80). Le chorégraphe évoque un combat entre le « corps dynamique » de la société comme masse et « l'individu » ou « la mélancolie du corps mental », pour un triomphe de celui-ci en individu autre (102). Les corps nus, vulnérables, mènent « un combat intérieur qui consiste à essayer et être en route » (112), et c'est ce combat qui les rend beaux. Pour Fabre, le théâtre ou la danse sont de cruauté en tant que formes de protestation, du côté d'une « terreur agressive, poétique » (82). La « cruauté personnelle », mélange de maîtrise et de vulnérabilité, qu'il attribue aux « guerriers de la beauté », est à la fois énergie tendue vers un « moi en tant qu'autrui » (94) et critique du corps en danse/théâtre (120 ; 142). Le film n'incite-t-il pas à voir le tournoiement en danse ou l'aventure de l'espace par la surface corporelle, comme l'énergie guerrière qui fait affleurer la question de l'individu à la surface des corps ? Artaud est proche, qui disait : « c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits » (153).

Une séquence du film nous semble exemplaire, celle d'une danseuse engagée dans un corps-à-corps avec la surface d'un mur décrépi, se frottant de toutes ses forces jusqu'à ce que sa chemise, blanche au départ, se trouve complètement imprégnée par la matière pigmentaire : un continuum corps et mur dans une dynamique de la surface et du tournoiement, où jouent les deux sens de « tournoyer », tourner et lutter. Le tournoiement d'un couple de danseurs, l'un avec l'autre, l'un contre l'autre, à la fois danse et tournoi ; le tournoiement du nain tenant une faux, qui « fend l'espace » avec son corps

luisant autant qu'avec sa faux ; le tournoiement des scarabées à la surface des corps qui ne savent pas où il commence, le dessinent sans le connaître ; le tournoiement de la mariée dans sa robe de lumière qui sans cesse se retourne, se détourne et fait retour... Corps qui tourne autour de lui-même, geste qui se promène sur la peau, corps qui se frotte contre un mur, l'anime, se bat avec : « un horizon invisible, une sorte d'axe central autour duquel tout flotte ou tourne » (Fabre 59). Le film fait entendre cette protestation contre les clichés dont fait l'objet le corps humain, il fait sentir « l'existence de quelque chose qui veut danser et qui n'est pas le corps humain qu'on nous fait croire qu'on a » (Novarina 25, 21).

Dans cette relation au théâtre-danse de Fabre, Coulibeuf a trouvé une dimension grâce à laquelle il continue de travailler le film dans sa plasticité. L'installation-film construit un corps monstrueux de l'homme par reterritorialisation de l'énergie de surface et de tournoiement selon une « utilisation ondulatoire de la scène » (Artaud 102), une vibration de la surface sur tous les plans : vibration des surfaces corporelles et architecturales comme de l'image film, tournoiement dans la manière dont arrivent les espaces de cellules et de couloirs, tandis que les textes font entendre un « labyrinthe » « retournant », continuum de « l'extérieur » et de « l'intérieur » (2^e texte), et une énergie de « toupie qui voit au travers de tout le monde » (1^{er} texte). Avec la dynamique d'ouverture et de passage, activant des ouvertures sur des espaces mais pas de sorties, résonne une ouverture sur le corps humain. La bouche d'une femme comme lieu de passage de cafards, le sexe d'une danseuse dans un plan rapproché jouant *L'Origine du monde* de Courbet (1866), visité lui aussi par des insectes, ou encore la frise de soutanes noires qui, épousant la perspective d'un couloir circulaire, y dessinent l'homme en creux, comme un écho dans la blancheur architecturale... Cette déclinaison d'une « béance ouverte sur l'intérieur du corps » (Fedida 30) contribue à une dynamique d'involution, de détournement et de retournement, qui peut évoquer l'exploration d'un corps labyrinthe dans la mobilité de sa membrane²¹.

Les textes produisent un paradigme liant la « maison » aux « murs solidement maçonnés » et la question d'une identité en mutation, d'un « moi », « moi-même » et « la même » qui est aussi un « monstre », un « monde » « immense » par son « mystère ». L'ensemble forme l'« organisation d'un monde marginal, d'un manchon, d'un fond » (Deleuze, *LS* 354) comme monstruosité d'une maison corporelle. Les sièges particuliers favorisent une situation d'accueil pour ressentir ce lieu du corps humain comme « autre corps, autre respiration, autre économie » (Novarina 20), ce corps labyrinthe. Un corps lui-même parcouru par des figures monstrueuses comme figures de questionnement de sa monstruosité. La mariée, symbole de l'être qui n'est pas encore passé par le corps d'un autre, se fait ligne sorcière, passage entre les situations du corps énigme, et invite à penser combien « chacun de

²¹ Fedida retrace la « méthode régressive de l'informe » travaillée par Bataille « à partir de la bouche » (Fedida 34).

nous est bien plus ouvert, non fini, et visité » (Novarina 166) que ne le laisserait présager le mot même de « personne ».

La visite d'un lieu étrange par des êtres étranges nous fait ressentir à nous, visiteurs d'une installation-film, la question des dimensions sociale, culturelle, animale de nos corps. Elle nous incite à regarder nos manières d'occuper ces sièges, et globalement l'espace de cette salle ; elle invite à réfléchir sur nos manières d'agir, de penser, de sentir, à envisager des lectures de l'humain autres que celles inhérentes à la conception traditionnelle de l'individuation.

Appropriation, identité artiste, identité œuvre, sujet, individuation

Coulibeuf dit ne pas filmer un artiste au travail ni une œuvre produite, mais faire « un film dont le sujet est [...] » (HM 77), l'expression étant suivie du nom de l'artiste/de l'œuvre. Avec *Les Guerriers de la beauté*, il filme dans un même temps sa relation à l'œuvre de Fabre et une identité artistique Fabre.

La mariée existe déjà chez Fabre *via* Duchamp, comme machine célibataire, « l'espace intermédiaire » entre elle et les célibataires constituant le « chemin éternel du désir à l'accomplissement » (Fabre 144). Dans *Les Guerriers de la beauté*, elle est non seulement figure de métamorphose mais aussi figure de cet « espace transversal » expérimenté par Coulibeuf, c'est-à-dire métaphore du processus empirique de l'adaptation « avec ses bifurcations, ses détours et retours, ses hésitations, ses reprises » (Coulibeuf, DL 40)²². Filmant sa relation à l'œuvre de Fabre dans une fiction, Coulibeuf fait une fable du procès d'adaptation qui montre la question de la signification en art comme étant indissociable de la question du sujet. Son œuvre travaille la problématique même de l'appropriation en art, non comme appropriation de l'œuvre d'un artiste mais comme appropriation d'une dimension de cette œuvre qui lui permet d'avancer dans l'inconnu de sa propre œuvre, c'est-à-dire comme appropriation de son œuvre propre. Ce film est bien une fiction-recherche qui expérimente « une appropriation de soi comme autre, par l'autre » (Dessons 274).

En même temps, Coulibeuf filme une identité artistique Fabre. Dans une œuvre de Coulibeuf,

²² L'univers de la mariée – absence de causalité, changements abrupts de trajectoire, indétermination temporelle – peut aussi rappeler *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet (1959), référence importante pour le cinéaste (MA 23).

l'artiste dont l'œuvre est prolongée intervient comme personnage. Amené à travailler sur un terrain inconnu, Fabre devient autre dans son identité personnelle et sociale (*HM* 71) ; c'est Fabre « lui-même et c'est un autre en puissance » (*MA* 81) : indécidabilité de l'identité de Fabre faisant de la danse-théâtre ou jouant un rôle dans un film. Mais le cinéaste précise qu'il préfère « faire flotter l'identité des artistes, plutôt peut-être que de les faire passer d'une identité à une autre, – faire flotter toutes les identités » (*HM* 71) – discours où semble pointer le désir de déplacer la notion même d'identité. Si Coulibeuf situe encore l'identité artistique sur le plan de l'individualité, son œuvre globalement l'ouvre à la dimension d'un inconnu : non seulement ses films mettent en scène une identité plurielle, mouvante, mutante de l'artiste, mais ils évoquent une identité artistique qui ne relève pas de la responsabilité auctoriale.

Le film est en effet une fable qui englobe l'individu et sa production. La mise en situation de l'artiste fait de celui-ci un élément d'une autre œuvre mais aussi un élément de la sienne. Cette situation renverse la vulgate du créateur père de son œuvre, et incite à revisiter la notion d'« artiste » dans une complexité sémantique, à réinvestir en particulier la relation entre l'artiste et son œuvre. Artiste et œuvre sont pris dans la dynamique du film mais aussi dans un mouvement par lequel, au contact de l'œuvre de Coulibeuf, l'œuvre de Fabre ou *du* Fabre continue de s'inventer.

L'œuvre de Coulibeuf, en tant que relation à une autre œuvre et en tant que questionnement de l'identité artiste, invite à problématiser les notions d'individu, de sujet, de personne ; elle fait considérer une spécificité artistique qui n'est pas personnelle (individuelle) mais qui n'est pas non plus non personnelle (non singulière). On peut choisir de ne pas réduire le sujet au Moi face à Autrui, à l'expression psychologique d'un soi-même transcendantal, et préférer à la catégorie de la personne relevant de la conception humaniste de l'individuation celle proposée par Benveniste, une personne définie dans le langage, et « hors du langage aussi bien », par l'intersubjectivité de la relation linguistique entre « je » et « tu » (*PLG* 1, 263). Faisant de la personne une dynamique subjective spécifique du discours, fondée sur l'interaction réciproque de « je » et de « tu », l'approche dissout « les vieilles antinomies du “moi” et de l’“autre”, de l'individu et de la société » (*PLG* 1, 260). L'altérité est première, qui a fait écrire à Henri Meschonnic, après Benveniste :

Dans et par l'œuvre, le sujet n'est pas l'individu. Le sujet est l'individuation : le travail qui fait que le social devient l'individuel, et que l'individu peut, fragmentairement, indéfiniment, accéder au statut de sujet, qui ne peut être qu'historique, et social. (CR 95)

On peut alors penser un Fabre qui n'est pas l'individu artiste ni l'œuvre qu'il produit, mais ce que l'œuvre fait lorsqu'elle rencontre son public (lorsque l'œuvre Fabre rencontre l'œuvre Coulibeuf) : un

impersonnel qui est en même temps un spécifique, un impersonnel comme transpersonnel. L'installation-film invite à déplacer la notion d'artiste du plan individualisant d'un sujet qui construit une chorégraphie au plan individuant d'un sujet inventé par sa danse. La phrase de Coulibeuf, apparemment évidente, selon laquelle « l'artiste lui-même fait partie de son œuvre », peut alors résonner autrement si on quitte le plan de l'individualité. Fabre est certes un individu qui produit, mais il existe un sujet artiste Fabre qui se fait dans le mouvement de son œuvre. Et il existe aussi une identité Fabre qui s'invente comme œuvre, dans le sens où un procès de subjectivation et de signification s'effectuant dans et par une dynamique discursive collective produit une valeur œuvre. (Nous avons vu que le discours de Fabre, discours émanant d'un sujet fait par son œuvre, contribue à ce procès de l'œuvre Fabre.) À l'individuation relevant d'une intersubjectivité pensée en termes de communication interpersonnelle, l'art oppose une individuation de transsubjectivité (Dessons 172 ; Meschonnic, *CR* 87), individuation comme invention d'une subjectivité collective qui fait l'identité d'une œuvre.

Conclusion

L'œuvre de Pierre Coulibeuf nous fait voir l'œuvre de Fabre un peu autrement, elle la fait voir dans un devenir, et en même temps, par sa relation à l'œuvre de Fabre, elle se poursuit comme invention, elle continue de produire sa spécificité, dont une plasticité filmique, dans une intermédialité cinéma-peinture qui se prolonge avec la peinture flamande. *Les Guerriers de la beauté* effectuent un mouvement double de la valeur « corps ». L'œuvre souligne la valeur de surface-tournoiement du corps monstrueux de l'humain par laquelle le théâtre/danse de cruauté de Fabre critique les conceptions courantes de l'individu et du corps ; l'installation-film continue cette valeur par l'invention d'un corps labyrinthe (ou d'une maison corporelle), valeur corps qui fait elle aussi penser les rapports entre corps et individuation, corps et médium.

Coulibeuf ne s'approprie pas tant le travail de Fabre que, dans son rapport à l'œuvre de celui-ci, son œuvre propre : dans et par cette relation, le propre de son œuvre est autre ; le procès d'altérité invente le propre, il est constitutif de l'identité de l'artiste, il fait de lui un sujet. Dans une approche des œuvres par le rythme, l'appropriation en art apparaît comme une formation-sujet qui ne relève pas d'une relation interindividuelle mais d'une subjectivité d'emblée collective : la transsubjectivité Coulibeuf-Fabre contribue à inventer une identité œuvre Coulibeuf et continue l'invention d'une identité œuvre Fabre.

Plutôt que de laisser l'appropriation en art dans une pensée de l'Autre comme autrui réduit à un autre sujet individu ou à un objet (identité *versus* altérité) et de continuer le modèle individualiste de l'individuation, nous pouvons, sur le plan d'une subjectivation artistique critique de ce modèle, l'appréhender comme procès transpersonnel qui, chaque fois, est à découvrir. La question de l'appropriation dans une pensée du spécifique amène à considérer toute œuvre comme une activité transsubjective, dans le sens où elle fait advenir l'individuel et le collectif dans un même mouvement. C'est la force de l'art de nous faire penser l'individuation dans un continu de l'éthique et du politique.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1996 (1^{re} éd. 1964).
- BECKETT, Samuel. *Le Monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*. Paris : Minuit, 1990.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale* (t.1, 1966 ; t.2, 1974). Paris : Gallimard, 1997/1998.
- COULIBEUF, Pierre, FABRE, Jan, VERSCHAFFEL, Bart. *Les Guerriers de la beauté*. Crisnée : Yellow Now, 2003 (Non paginé).
- COULIBEUF, Pierre. Entretien avec Julie ANTERRIEU. *FilmDeCulte*, 19 juillet 2003. <http://archive.filmdeculte.com/entretien/coulibeuf>
- _____. *Le Même et l'Autre*. Conversation avec Robert FLECK. Crisnée : Yellow Now, 2008. [MA]
- _____. *Dans le labyrinthe*. Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole 19.09.2009-10.01.2010, Milan : Silvana Editoriale, 2009. [Noté DL]
- _____. *Le Démon du passage*. Crisnée : Yellow Now, 2004. [DP]
- _____. *Habiter le monde. Corps, architectures, imaginaires*. Musée d'Art Roger-Quilliot 21.03-25.08.2013. Clermont-Ferrand, Milan : Silvana Editoriale, 2013. [HM]
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 2000 (1^{re} éd. 1968). [DR]
- _____. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1994 (1^{re} éd. 1969). [LS]
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1994 (1^{re} éd. 1980). [MP]
- DESSONS, Gérard. *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris : Champion, 2004.
- DI MARINO, Bruno. « Fabre – Coulibeuf / Similitude et répétition ». *Les Guerriers de la beauté*. Crisnée : Yellow Now, 2003.
- FABRE, Jan. *Le Guerrier de la beauté. Entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet*. Paris : L'Arche, 1994.
- FÉDIDA, Pierre. *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*. Paris : PUF, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier : Fata Morgana, 1973.
- GAME, Jérôme. « Le Cinéma fait écrire », dialogue avec Zabounyan Dork, Séminaire Intermédialité organisé par Isabelle Barberis, Evelyne Grossman, Pierre Zaoui – CERILAC, Paris 7, 04.03.2014.
- GOUMARRE, Laurent. « Encore ». *Les Guerriers de la beauté*. Crisnée : Yellow Now, 2003.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999. [PT]
- _____. *Politique du rythme, politique du sujet*. Verdier, Lagrasse, 1995. [PRPS]
- _____. *Critique du rythme*. Verdier, 1990 (1^{re} éd. 1982) [CR].
- NOVARINA, Valère. *Le Théâtre des paroles*. Paris : POL, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris : Minuit, 1959.
- SABOT, Philippe. « Foucault, Deleuze et les simulacres ». 5.01.2012. <http://philippesabot.over-blog.com/article-foucault-deleuze-et-les-simulacres-96220210.html> (consulté le 24.06.2015).
- STOICHITA, Victor I. *L'Instauration du tableau*. Paris : Klincksieck, 1993.
- ZUFFI, Stephano. *Petite encyclopédie de la Renaissance*. Paris : Solar, 2007.